



Miranda

Revue pluridisciplinaire du monde anglophone /
Multidisciplinary peer-reviewed journal on the English-speaking world

6 | 2012

Marking the Land in North America

“They blush because they understand” : la rhétorique de la rougeur dans les romans de Samuel Richardson

Christophe Lesueur



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/miranda/3005>

DOI : 10.4000/miranda.3005

ISSN : 2108-6559

Éditeur

Université Toulouse - Jean Jaurès

Référence électronique

Christophe Lesueur, « “They blush because they understand” : la rhétorique de la rougeur dans les romans de Samuel Richardson », *Miranda* [En ligne], 6 | 2012, mis en ligne le 28 juin 2012, consulté le 16 février 2021. URL : <http://journals.openedition.org/miranda/3005> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/miranda.3005>

Ce document a été généré automatiquement le 16 février 2021.



Miranda is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

“They blush because they understand” : la rhétorique de la rougeur dans les romans de Samuel Richardson

Christophe Lesueur

- 1 Cécile est l’objet de communications chuchotées, qui lui échappent, et auxquelles elle ne peut s’empêcher de répondre, en marquant par un changement de couleur qu’elle n’ignore pas que c’est d’elle que l’on parle. En rougissant, Cécile se distingue des autres femmes —lesquelles maîtrisent cette forme de communication non verbale et se gardent de faire sens malgré elles. L’argument avancé par la jeune débutante pour expliquer leur insensibilité à la rougeur, l’invisibilité reposant sur le camouflage d’un maquillage trop prononcé, bien qu’apparemment naïf, est éminemment critique : à travers Cécile, ingénue candide, l’auteur des *Liaisons dangereuses* condamne à la fois le fard des courtisanes, dont le rouge indique le caractère dénaturé, et l’orgueil manifeste qu’elles éprouvent à se donner en spectacle.¹ Une femme honnête ne porte donc pas davantage de rouge qu’elle ne s’abstient de rougir. Curieusement, une même couleur, le rouge, est à la fois le signe du dénaturé et du naturel, de la femme rouée et de l’ingénue.
- 2 La rougeur est sans nul doute un des *topoi* du roman au XVIII^e siècle. Ce thème acquiert une dimension toute particulière dans le roman épistolaire, l’indication de la rougeur étant généralement rapportée par des épistoliers qui, à l’instar de Cécile, s’avouent incapables de contrôler la coloration de leurs joues et attirent ce faisant l’attention sur la teneur et le fonctionnement de la communication. Alors que dans le roman à la troisième personne le narrateur est généralement l’instance qui met en évidence la rougeur et l’encode, lui donnant une signification qui lui est propre, le personnage du roman épistolaire présente cette particularité de se dire rougir sans intermédiaire. La rougeur relève du système des communications du roman par lettres. Elle fait référence à un comportement normé, à un savoir implicite qui sanctionne les relations entre les

sexes dans la fiction, en même temps qu'elle constitue un indice pour le Lecteur² : la rougeur est à la jonction des communications interne et externe.

- 3 Une citation de *Cadenus and Vanessa* (1726) de Swift, par un des personnages de *Pamela*, renseigne sur les motifs qui poussent une femme à rougir dans l'Angleterre de Richardson en même temps qu'elle interroge sur la fonction de la rougeur dans le récit. Dans ce qu'il entend être un éloge de Pamela, Sir Simon s'écrie :³

who, that hears her speak, knows not [that she has fine voice]? And who that sees her fingers, believes not that they were made to touch any key? O, parson! said he, 'tis well you're by, or I should have had a blush from the ladies. I hope not, Sir Simon, said Lady Jones; for a gentleman of your politeness would not say anything that would make ladies blush.—No, no, said he, for the world: but if I had, it would have been, as the poet says

« They blush, because they understand. »

- 4 Sir Simon estime que la présence de l'homme d'église influe sur la situation d'énonciation en ce qu'elle empêche la rougeur de monter aux joues des femmes. Ces mêmes paroles, doit-on comprendre, prononcées dans une assemblée privée de ce garant de la morale qu'est l'homme d'église, auraient pu être sujettes à double-entendre. Sir Simon n'envisage cette hypothèse que pour signaler que la rougeur est la marque d'un esprit auquel n'échappe pas le double-entendre : la rougeur, loin d'être le gage de l'innocence, témoigne de la compréhension de l'équivoque et accuse la jeune femme qui rougit en publiant sa connaissance d'un langage qu'il ne lui appartient pas de maîtriser. La rougeur trahit plus sûrement que la parole.
- 5 Selon Samuel Johnson dans *A Dictionary of the English Language*, la rougeur colore le front ou les joues et témoigne par là de la honte ou de la confusion du rougissant : « To blush : to betray shame, or confusion, by a red colour in the cheeks or forehead ». La définition de ce phénomène physique par un contemporain de Richardson, et un familier de ses fictions, se révèle sinon inadéquate du moins impuissante à expliquer la complexité et l'ampleur de la manifestation du procédé dans le roman. La rougeur ne sanctionne pas seulement une honte ou une gêne passagère chez un personnage. La rougeur n'est pas non plus uniquement prétexte à un discours moralisateur, comme dans la lettre de Cécile, elle est aussi un procédé littéraire à travers lequel la fiction fait sens. Les romans épistolaires de Richardson se saisissent de la rougeur pour en investir tous les possibles : loin de n'être qu'un passage obligé, la rougeur du roman par lettres invite à une étude de la manière toute particulière dont l'épistolier met en scène son langage corporel à des fins de communication.⁴ Instruments de la communication non verbale, réactions épidermiques non contrôlées mais investies d'un sens conventionnel, composants à part entière du code de la communication,⁵ larmes et rougeurs abondent dans les romans de Richardson.⁶ Si les premières ont été l'occasion de plusieurs études, les secondes demeurent encore largement ignorées. Il apparaît qu'on rougit davantage, *mutatis mutandis*, chez Richardson que chez Laclos.⁷ La remarque liminaire de Sir Simon dans *Pamela* soulève de nombreuses questions. Qui rougit ? Comment rougit-on ? A quelles fins ? Pourquoi cette insistance des héroïnes de Richardson à se dire rougir ?

Rougir, un privilège féminin ?

- 6 La rougeur, comme le suggère cette citation tirée de *Sir Charles Grandison*, relève d'un protocole complexe: « They had their baskets in their hands, and a courtesy and a blush ready for everyone in company ».⁸ Les jeunes femmes dont il est question ici arborent

la rougeur comme elles portent leur panier, tel un objet d'apparat. Elles font une révérence et rougissent, la marque conventionnelle du salut étant suivie d'une coloration de l'épiderme qui n'en paraît pas moins protocolaire. La rougeur est assimilée à une manifestation physique contrôlable et contrôlée, un geste parmi tant d'autres dans la panoplie des possibles à disposition de la femme. Elle relève du processus de civilisation cher à Norbert Elias. On notera cependant que si les saluts s'échangent, on ne répond pas à la rougeur en rougissant : cette forme de communication semble ici réservée aux femmes jeunes, et ne pas obéir à la réciprocité. Autre distinction de taille : ce passage suggère que la rougeur, bien qu'en possédant certains des attributs, n'est cependant pas un geste à part entière. On ne fait pas sens avec la rougeur de la même manière que l'on communique avec ses mains ou avec ses yeux.

- 7 Les personnages des romans de Richardson ne se contentent pas de rougir : ils abordent également le thème de la rougeur et leurs conversations témoignent de l'importance de ce qui ne saurait être considéré comme une simple manifestation épidermique plus ou moins involontaire, ou comme un passage obligé du récit. La rougeur est en effet à la fois l'objet et l'enjeu du discours. Lovelace théorise dans *Clarissa* cet acte qui constitue, avec les larmes, une des armes du dispositif communicationnel de la jeune femme :⁹

The modestest women, Jack, must think, and think deeply sometimes. I wonder whether they ever blush at those things by themselves, at which they have so charming a knack of blushing in company. If not; and if blushing be a sign of grace or modesty; have not the sex as great a command over their blushes, as they are said to have over their tears? This reflection would lead me a great way into female minds, were I disposed to pursue it. (C1, 692)

- 8 Il n'est sans doute pas innocent que Lovelace se fasse le porte-parole de ce qui ressemble fort à un savoir doxologique, aux accents misogynes. Une accusation identique est également proférée à l'égard de l'héroïne, Miss Byron, par son oncle dans *Sir Charles Grandison*.¹⁰ Le savoir de Lovelace s'appuie sur une conscience aiguë de la mutabilité : le roué, comme l'ont notamment mis en évidence les travaux de Jocelyn Harris¹¹ et de Hélène Dachez¹², est associé à la figure de Protée et à la pratique de la métamorphose. Si l'on doit en croire Lovelace, rougir est un attribut féminin : les femmes du roman possèdent cette particularité de rougir à volonté, de faire signifier à dessein leur corps pour agir sur autrui, la chaleur qui saisit leurs joues étant un instrument de la communication alloplastique, laquelle présente la particularité d'être « modificatrice d'autrui ». ¹³ Il faut mesurer le paradoxe : sommée de se taire, réduite à la communication non verbale, la femme se voit reprocher d'instrumentaliser ses réactions épidermiques pour signifier de manière conventionnelle à la manière d'un geste — et manipuler le récepteur des signes qu'elle émet. La communication non verbale devient un instrument à part entière de la communication pour se substituer à la parole — alors inadéquate ou *non grata*. Accusée de rougir sur commande, la femme se doit cependant de rougir en public quand les circonstances l'exigent, l'absence de rougeur n'étant pas moins problématique. On mesure à la complexité du discours sur la rougeur la difficulté d'arrêter la prolifération de son sens.
- 9 Il nous faut pousser dans ses retranchements la réflexion que Lovelace se refuse à poursuivre, nos motivations divergeant toutefois. Un examen des quatre romans de Richardson (*Pamela*, *Pamela II*, *Clarissa*, *Sir Charles Grandison*) tendrait à première vue sinon à confirmer les dires de Lovelace du moins à accroire que la rougeur est l'apanage de la femme. Pamela rougit beaucoup : la jeune femme est responsable de l'essentiel des

vingt et une occurrences recensées dans *Pamela, or Virtue rewarded*.¹⁴ Rougir, dans le premier roman de Richardson, semble effectivement être un privilège féminin. *Pamela II* amène cependant à nuancer ce jugement. Bien que Pamela persiste à rougir à l'occasion, elle remarque cependant que Parson Williams voit lui aussi ses joues s'empourprer :

« My dear, » said M. B., « I'll tell you (for M. Williams's modesty will not let him speak it before all the company) what is his motive; and a worthy one you'll say it is. Excuse me, M. Williams ; »—for the reverend gentleman blushed.¹⁵

- 10 M. B. se fait très littéralement le porte-parole du religieux et entreprend d'expliquer pourquoi il envisage de changer de paroisse. Devant le compliment de M. B., M. Williams rougit à l'exclusion de toute autre réaction. L'explication donnée par M. B. — Williams quitte sa paroisse pour convertir à la sobriété un duc alcoolique —, qui juge la motivation honorable, suggère que le religieux n'était pas libre de s'expliquer avec une telle clarté. Williams rougit devant la crudité des propos, la rougeur marquant son assentiment.

- 11 De *Pamela* à *Pamela II*, l'héroïne éponyme a changé de statut. Si elle a conservé sa « vertu » jusqu'au mariage, Pamela n'a cependant plus le monopole de la rougeur dans la mesure où elle n'est plus l'innocente paysanne d'autrefois — selon l'expression de H. Byron dans *SCG*.¹⁶ En d'autres termes, et pour anticiper sur ce qui suit, Pamela rougit moins parce qu'elle est dorénavant une épouse légitime, abandonnant cette pratique au profit de personnages annexes.¹⁷

M. Williams, homme de robe, dont la spécialité est de prendre la parole en chaire mais qui n'ose pas s'exprimer en public, n'est pas le seul homme à rougir dans *Pamela II*. Jackey, le neveu de Mrs Davers, s'en rend également coupable. Cette scène est l'occasion d'un commentaire des personnages présents qui met en évidence la singularité de l'événement :

And once my Lady Davers, laughing, said, « I think in my heart, my nephew looks more foolish every time I see him, than the last. » He stole a look at me, and blushed; and my lord said, « Jackey has some grace! He blushes! Hold up thy head, nephew! Hast thou nothing at all to say for thyself? »

Sir Jacob said, « A blush becomes a young gentleman! I never saw one before though, in M. H.—What's the matter, Sir? »—« Only, » said Lady Davers, « his skin or his conscience is mended, tha's all. » (1816, 409)

Jackey rougit à défaut de parler. Il laisse le dernier mot à Lady Davers — qui lui interdit toute répartie. La rougeur est interprétée comme le signe patent d'un changement chez le personnage. L'épiderme et la conscience sont, selon l'expression de Lady Davers, indissociables, le visage empourpré publiant l'invisible. Le spectacle de la rougeur de Jackey n'échappe à Sir Jacob, qui apostrophe l'intéressé et l'invite à réagir avant d'affirmer qu'il n'en demeure pas moins homme. Bien que la rougeur ne féminise pas Jackey, elle n'en reste pas moins exceptionnelle chez un sujet masculin. Elle constitue une indication au Lecteur de l'évolution d'un personnage qui s'était montré particulièrement odieux avec Pamela dans la première partie du roman. La rougeur place Jackey au rang des adjuvants de Pamela, l'associant également à l'allié de toujours, Parson Williams.

Si les rougeurs de Jackey sont présentées comme une occurrence pour le moins inédite, la rougeur fait partie de la panoplie de chevalier de Sir Charles Grandison. Ce dernier rougit à plusieurs reprises. Il rougit à l'évocation d'une provocation qui était censée le contraindre à tirer son épée (2. 53). Il rougit également lorsqu'il avoue avoir fait la connaissance de la femme qu'il souhaiterait épouser : « A fine blush overspread his

face » (3. 118). La rougeur masculine de Sir Charles marque ici davantage de subtilité que la rougeur de Pamela : il existe en effet des nuances dans l'intensité de la couleur, la servante se réservant le rouge vif tandis que le chevalier rosit. Sir Charles rougit encore quand le mariage de Miss Byron est évoqué (4. 117). Pour rougir à l'occasion, Sir Charles n'en est pas moins un homme. Pour preuve, en tant que tel, il sait aussi parler et évoquer sans rougir des sujets qu'aucune femme ne saurait aborder sans que ne se teintent ses joues : « And when tea was over, he, without a blush, without looking down, as a girl would do in this situation [...] with a good grace [...] told us of his intention to marry » (6. 31). La rougeur de Sir Charles l'apparente non seulement à Harriet Byron, mais aussi à son ami le Dr Bartlett, qui rougit devant un compliment sans que l'occurrence n'en paraisse aucunement remarquable (4. 147). La rougeur de Sir Charles, quoiqu'elle possède des affinités avec la rougeur plus féminine de Harriet Byron, ne lui en est pas moins propre : le chevalier n'est pas stigmatisé par sa rougeur comme l'est Jackey dans *Pamela II*.

« Women blush much more than men. It is rare to see an old man, but not nearly so rare to see an old woman blushing », écrit Charles Darwin dans *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872).¹⁸ Bien que rougir ne soit pas réservé aux seules femmes dans les romans de Richardson, la rougeur masculine est suffisamment rare pour attirer l'attention sur ces hommes qui possèdent une vertu traditionnellement féminine et que l'on ne saurait accuser de dissimulation. Si la rougeur féminine est à l'occasion suspecte, la rougeur masculine échappe apparemment à la duplicité. Instrument de la sensibilité, elle est, pour employer l'expression de Paul Goring, signe de vertu.¹⁹ La rougeur distingue et oppose les personnages du roman non pas en tant qu'homme ou femme mais selon qu'ils sont à même de rougir ou s'en avèrent incapables. Elle superpose à la catégorie du genre une autre distinction transcendante et qui fait l'objet de négociations dans le récit. Ainsi Sally Martin, une des prostituées de Mrs Sinclair et geôlière de Clarissa, est caractérisée indirectement dans la conclusion censément écrite par M. Belford (« Supposed to be written by M. Belford ») par son incapacité à se taire et à rougir : « Early, very early, did she dismiss blushes from her cheek. She could not blush, because she could not doubt: And silence, whatever was the subject, was as much a stranger to her, as diffidence » (C3, 8. 259). Absent de la première édition, ce passage a fait l'objet d'un ajout à l'occasion de la troisième édition : Richardson entend noircir Sally Martin en montrant que l'excès de confiance en elle qui l'empêche de rougir, son *hubris*, est à l'origine de son destin funeste. L'incapacité à rougir de Sally Martin en fait une alliée de Lovelace, une anti-Clarissa.

Dynamique de la rougeur : rougir pour qui ?

- ¹² On rougit généralement pour soi, ou plutôt en réaction à un stimulus qui vous affecte directement. Mais en l'absence de raison de rougir pour soi, on a également la possibilité de rougir pour autrui : « She can blush for others; for the unhappy Olivia she did more than once: but for herself she need not blush » (SCG, 5. 264). Ne pas avoir à rougir pour elle-même autorise ce personnage à rougir pour autrui, la rougeur que l'on qualifiera de centrifuge étant un préliminaire à son extension à un tiers, ou rougeur centripète. Lady Davers rougit dans *Pamela* pour un tiers et met en évidence une économie de la rougeur : « — Really, Sir Jacob, [...] I have blushed for you more than once [...]. I hope you will return me back some of the blushes I have lent you » (1816,

388). La rougeur se prête et s’emprunte. Ou plutôt, parce que le discours est complexe, on peut faire savoir à quelqu’un qu’on rougit pour lui, manière de lui suggérer qu’il ferait bien de se mettre à l’œuvre, tout comme on peut lui faire savoir qu’il aurait intérêt à emprunter des rougeurs à qui n’en manque pas (« I wish, my dear, you would borrow a few of our younger sister's blushes » [SCG, 1. 285]).

Sir Charles présente cette particularité de rougir pour lui-même, sans autre public que sa conscience : « You were always indulgent to me, Sir Charles, said M. Grandison ; and I have retired, and blushed to myself, sometimes, for wanting your indulgence » (2. 17). A sa suite, Miss Byron se dit rougir seule dix fois par jour à la pensée des avances qu’elle attend, tout en s’interdisant d’espérer, de la part de Sir Charles (3. 20). La rougeur qui n’est pas spectacle dans la diégèse est alors signe pour le seul Lecteur, davantage orienté vers la communication externe que vers la communication interne. La rougeur est une invitation au Lecteur à décoder et à faire sens d’un silence du personnage qui est aussi un silence du récit.

« I blush as I write », remarquent à l’occasion les épistolières des romans de Richardson, sans autre témoin qu’elles-mêmes et leur lecteur/Lecteur. La mention de la rougeur accompagne l’écriture, la coloration des joues trouvant son origine dans une parole, dans une expression ou dans une idée dont elle vient mettre en évidence de manière iconique le caractère incongru. La rougeur est ici associée à l’écriture dite sur le coup, selon l’expression de Genette, ou « writing to the moment », selon celle de Richardson.²⁰ Elle contribue alors à l’impression de direct, même s’il ne s’agit en fait que de léger différé, qui émane de la lecture de la lettre.

La rougeur, dans les romans de Richardson, semble souvent n’être adressée qu’au Lecteur. Si les personnages ne rougissent pas seulement pour lui, il apparaît que ce signe émis dans la diégèse et rapporté par l’épistolier fait davantage appel à la sagacité du Lecteur qu’à celle de l’interlocuteur qui partage la scène avec la personne rougissante. La rougeur — c’est plus particulièrement évident quand elle n’est pas observée dans le récit, parce qu’elle ne relève pas d’une interaction — est un signal, une apostrophe au Lecteur qui teint la scène rapportée d’une modalisation autrement inexprimable, interdite à l’auteur du roman épistolaire.²¹ Si ses épistoliers rougissent beaucoup, avancera-t-on, c’est que Richardson ne parvient pas à se taire et souhaite se faire entendre. La rougeur est un composant de la rhétorique auctoriale, un instrument de la communication indirecte, oblique, que l’auteur entretient avec son Lecteur.

La rougeur au travail et la mise en scène du corps rougissant

- ¹³ Dans *Sir Charles Grandison*, la rougeur est fréquemment évoquée de concert avec un mouvement des yeux vers le bas. Ce mouvement des yeux, qui fuient le regard de l’interlocuteur, se voit attribuer une valeur conventionnelle par un des personnages de SCG, qui commente : « She looked down, to shew she was sensible, tried for a blush » (5. 50). La personne dont il est question s’essaie en vain à rougir avant de détourner les yeux et de tourner son regard vers le bas pour marquer de manière conventionnelle la pudeur.²² La tentative de rougeur de cette femme mûre, qui doit apparemment son échec à son âge (« had she been a young woman, would have succeeded » [5. 50]), suggère une mise en scène du corps à des fins de communication. Ironiquement, c’est l’échec que l’on retiendra ici : la femme dont il est question est davantage signifiée par

son incapacité à rougir à volonté — point sur lequel on reviendra — qu'elle ne signifie par ce signe qu'est la rougeur. Incapable d'en imposer au signe, il se retourne contre elle pour l'accuser.

- 14 Ce tableau du regard fuyant qui supplée à une rougeur défaillante se retrouve dans *Clarissa*. Clarissa elle-même, lorsque Lovelace lui parle de mariage, rougit en détournant le regard (« with a downcast eye, and a blushing cheek » [C1, 668]). Elle témoigne ainsi de manière conventionnelle son incapacité à communiquer sur un sujet qu'elle ne saurait aborder sans l'intermédiaire d'un père ou d'un oncle. Lovelace montre sa rouerie en mettant en scène une rougeur évoquée par son comparse et qu'il s'avère incapable de simuler : « I did not blush, Jack ; but denied not the compliment and looked down » (C1, 804). Le roué, pourtant maître du déguisement, s'avère impuissant à commander à la rougeur, et doit se contenter de signes annexes (« in a bashful try-to-blush manner » [C1, 806]). La rougeur s'oppose alors au masque, et devient un signe de distinction entre les personnels du roman.²³ Elle consacre le divorce des mots et des choses : s'il ne suffit pas de dire la rougeur pour voir s'empourprer l'épiderme, le signifiant n'étant pas performatif, l'évocation de la rougeur semble cependant suffire à convaincre l'assistance de la réalité du phénomène. La rougeur est une fiction qui s'appuie sur une représentation stéréotypée du corps rougissant. On notera l'ironie : si Lovelace soupçonne les femmes de rougir à dessein, il s'avère impuissant à les imiter. Ce passage suggère en outre que les gestes qui accompagnent la rougeur peuvent être convoqués à l'appui de l'argumentation mais que la rougeur elle-même est inimitable. On ne saurait apparemment — dans les romans de Richardson — contrefaire la rougeur. Alors que le faussaire Lovelace imite l'écriture de Miss Howe puis de Clarissa, parvenant à s'insinuer dans leur correspondance et à tromper l'une et l'autre, alors qu'il transforme son corps et sa voix pour incarner différents personnages, il reste impuissant à produire ce signe de candeur qu'est la rougeur.²⁴ La rougeur est un révélateur, le plus sûr instrument de distinction entre le roué et l'ingénu. Le rouge qui rend impossible la distinction entre Cécile et les coquettes qui l'entourent dans *Les Liaisons dangereuses*, le fard se confondant avec le sang des joues, est réservé exclusivement dans les romans de Richardson à Pamela, Clarissa et à leurs consœurs.

- 15 Quand Clarissa voit effectivement Lovelace rougir, elle met immédiatement sur le compte de ses talents d'acteur sa simulation de l'embarras :

how was it possible, that even that florid countenance of his should enable him to command a blush at his pleasure? For blush he did, more than once; and the blush, on this occasion, was a deep-dyed crimson, unstrained-for, and natural, as I thought—But he is so much of the actor, that he seems able to enter into any character; and his muscles and features appear entirely under obedience to his wicked will. (C1, 1003)

- 16 La réalité de la rougeur est mesurée d'une part à son intensité et d'autre part au fait qu'elle se répète. Ironiquement, Clarissa attribue à Lovelace cette même propriété qu'il voit à l'œuvre chez la femme (C1, 692). Le libertin et la femme, selon cette logique, possèdent en commun la capacité de rougir à volonté et sur commande, pourtant démentie par le récit. La remarque de Clarissa trouve un écho dans une scène antérieure, dans laquelle elle reprochait précisément à Lovelace son manque de rougeur — métonymie de la honte (« With a face so unblushing, how darest thou my presence ? » [776]).²⁵ Pour n'avoir pas vu Lovelace rougir de ses crimes, Clarissa est en droit de s'étonner de voir ses joues ainsi s'empourprer. Il faudra l'intervention de l'éditeur dans une note de bas de page pour rectifier l'erreur de Clarissa : « It is proper

to observe that there was a more natural reason than this that the Lady gives for M. Lovelace's blushing. It was a blush of indignation as he owned afterwards to his friend Belford... » (C1, 1003). Si Lovelace ne rougit pas de honte, il rougit d'indignation, incrédule devant le discours d'une actrice qu'il a chargée de personnifier sa tante et qui critique ouvertement la maison de Mrs Sinclair dans laquelle Clarissa est retenue prisonnière. Incapable de rougir à dessein, Lovelace n'en subit pas moins le rougissement qui le voit ici dépossédé de son contrôle jaloux sur le déroulement des événements. La rougeur qu'il éprouve à cette occasion insiste encore sur l'incapacité congénitale du libertin à rougir quand il le devrait — devant la vilénie de ses actes.

- 17 Accompagnée ou pas d'un mouvement des yeux, l'évocation de la rougeur va souvent de pair avec la mention du soupir. A la différence de la rougeur, sur laquelle, quoi qu'en pensent Lovelace et M. Shelly, la femme n'a aucune prise, le soupir peut se contrôler sinon totalement du moins partiellement : « I could feel myself blush. I half-suppressed a sigh: I would have wholly suppressed it, if I could » (4. 115), écrit Harriet Byron dans SCG. Il semblerait d'ailleurs que le soupir ne soit jamais qu'à moitié contrôlé, sa pleine maîtrise étant impossible : « Poor Emily answered only with a sudden blush, and a half-stifled sigh » (SCG, 7. 202). Le soupir partiellement contrôlé est en fait le garant de l'authenticité de la rougeur. Maîtriser ses soupirs, c'est afficher le contrôle d'un corps dont les signaux ne sont rien moins qu'intentionnels. Maîtriser partiellement un soupir, faillir à le maîtriser complètement, est une caractéristique qui témoigne de l'ingénuité de l'héroïne. Le soupir semble alors s'opposer au mouvement des yeux vers le bas, le premier traduisant l'innocence, le second la duplicité. On notera que Harriet Byron rapporte fréquemment elle-même ses rougeurs. Alors que certaines femmes sont apparemment victimes de rougeurs qui les marginalisent, la rougeur étant alors notée par un tiers, avant d'être rapportée par l'épistolière, Harriet fait sens en les instrumentalisant. Son rapport à la rougeur traduit son statut particulier dans la diégèse et dans la société du roman. Bien que *Pamela* et SCG voient le mariage de leurs héroïnes, les rougeurs de ses dernières marquent un rapport différent à leurs prétendants : la rougeur de Pamela est souvent une indication de son statut subalterne²⁶, tandis que Harriet Byron rougit alors même qu'elle est l'égale de Sir Charles, ou plutôt parce qu'elle en est l'égale.
- 18 Il est rare que les héroïnes de Richardson expliquent pourquoi elles soupirent et rougissent, laissant généralement au Lecteur le soin de décoder ce phénomène. Le passage qui suit, extrait de SCG, est sans équivalent :

And I sighed for one reason (perhaps you can guess what that was) and blushed for two; because I knew not what to say, nor how to look; and because I was under obligations which I could not return. (2. 32)
- 19 Miss Byron s'approche de Sir Charles, dont elle est l'obligée. Son embarras contraste avec l'absence de retenue qu'elle imagine être celle de la femme mariée.²⁷ Le soupir de Miss Byron n'est motivé que par une seule raison, sa rougeur par deux. Alors que la motivation du soupir est tue, celles de la rougeur sont mises en avant. La rougeur est marquée à la fois comme substitut à la communication verbale, l'héroïne rougissant parce qu'elle ne sait que dire, et comme palliatif à une communication non verbale problématique : ne sachant que dire au moyen de son langage corporel, aucune réponse ne s'imposant à elle, Miss Byron rougit de manière conventionnelle, la rougeur devenant à la fois le masque et le signe de son indécision.

- 20 La mise en scène du corps rougissant par le romancier souligne l'impossibilité pour les personnages du roman de contrefaire une rougeur qui les expose, dans leur incapacité à rougir comme dans leur tendance à rougir à tout propos. La rougeur est non seulement un instrument de la modalisation du propos, par lequel l'énonciateur manifeste son degré d'adhésion à son énoncé, elle est aussi un constituant à part entière du portrait du personnage, lequel chez Richardson repose essentiellement sur sa parole, ou sur ce qu'il fait du langage. La rougeur, pour relever de la communication non verbale, n'en revêt pas moins une importance primordiale dans la sémiotisation du système des personnages. Elle est l'une des sources des « correspondances psychophysiologiques du corps trahissant les émotions intimes, les mécanismes de l'affectivité et ceux des organes vitaux ».²⁸

La rougeur, le corps et l'évocation du mariage : rougir pour quoi ?

« The probable intent of the Creator in endowing men with this peculiar property [is] that the soul might have sovereign power of displaying in the cheek, that part of the human body which is uncovered by all nations, the various internal emotions of the moral feeling whenever they are infringed upon » (Burgess, 49). La rougeur a pour cet analyste du XIX^e siècle fonction de signaler et de prévenir. C'est un instrument de communication à part entière. La rougeur romanesque témoigne d'une même intention de la part du créateur qu'est Richardson, rendue plus complexe encore par les différents niveaux de la communication que suppose la fiction.

La rougeur fait dans *Pamela* son apparence dès la lettre VII. Pamela raconte à ses parents avoir rougi à l'occasion du don de vêtements fait par M. B. Le passage qui suit permet d'esquisser une logique de la rougeur :

I was quite astonished, and unable to speak for a while; but yet I was inwardly ashamed to take the stockings; for Mrs. Jervis was not there: if she had, it would have been nothing. I believe I received them very awkwardly; for he smiled at my awkwardness, and said, 'Don't blush, Pamela: dost think I don't know pretty maids should wear shoes and stockings?'

I was so confounded at these words, you might have beat me down with a feather. For you must think, there was no answer to be made to this. [...] So, like a fool, I was ready to cry; and went away curt'sying and blushing, I am sure, up to the ears; for, though there was no harm in what he said, yet I did not know how to take it. (51)

La rougeur est consécutive au silence. Elle se substitue à la parole devenue impossible. La référence aux bas et à leur fonction interdit toute répartie à Pamela, qui rougit pour toute réponse, cédant sa place dans les tours de parole tout en indiquant qu'elle y renonce. La pigmentation de l'épiderme trahit à la fois l'innocence de la jeune femme et sa compréhension de l'allusion de M. B. Si elle reste muette, Pamela n'en ignore pas moins qu'elle vient de recevoir de la part de son maître un compliment qui contrevient au protocole qui régit leurs relations. Qualifier indirectement Pamela de « pretty maid », tout en faisant référence à son corps, en l'occurrence aux jambes que recouvrent les bas, c'est l'instaurer comme objet de désir. La rougeur, quoi qu'en dise Pamela, témoigne de sa saisie du message — et de son impropriété au vu des circonstances (Mrs Jervis étant absente). Elle ne rougit que parce qu'elle comprend et parce qu'il importe de faire signe au Lecteur que cette communication est dysphorique : sans coloration de l'épiderme, l'interprétation à donner à cette scène risquerait d'être préjudiciable à Pamela.²⁹ La rougeur constitue un signe métanarratif, à

l'intention du Lecteur, qui met en évidence le caractère de la communication qui s'offre à sa lecture en l'absence d'un narrateur en mesure d'intervenir librement pour éclairer les zones d'ombres éventuelles et dissiper tout malentendu. Pamela rougit parce que le contrat générique passé entre Richardson et son Lecteur l'exige, parce que Pamela n'est pas Fanny, l'héroïne de John Cleland.³⁰

- 21 Si Pamela rougit beaucoup, elle rougit surtout après son mariage avec M. B. La rougeur est alors associée à l'évocation de la sexualité, licite car autorisée par le mariage. C'est le cas lorsque M. B. évoque une descendance qu'il espère mâle :

I blushed, I believe; yet could not be displeased at the decent and charming manner with which he insinuated this distant hope: And oh! judge for me, how my heart was affected with all these things! (1816, 136)³¹

- 22 La rougeur ne vient plus mettre en évidence une infraction à l'ordre des choses. Elle continue à indiquer la candeur de la jeune femme mais sans accuser l'énonciateur à l'origine de la rougeur. Pamela rougit à la pensée de l'acte qui engendrera l'héritier mâle que M. B. appelle de ses vœux mais ne voit rien à redire à sa formulation de cet espoir.

- 23 Même licite, sanctionnée par les liens du mariage, la sexualité n'en laisse cependant pas moins d'être problématique et de faire rougir :³²

He was pleased to take notice of my dress; and spanning my waist with his hands, said, What a sweet shape is here! It would make one regret to lose it; and yet, my beloved Pamela, I shall think nothing but that loss wanting, to complete my happiness.—I put my bold hand before his mouth, and said, Hush, hush! O fie, sir! —The freest thing you have ever yet said, since I have been yours!—He kissed my hand, and said, Such an innocent wish, my dearest, may be permitted me, because it is the end of the institution.—But say, Would such a case be unwelcome to my Pamela?—I will say, sir, said I, and hid my blushing face on his bosom, that your wishes, in every thing, shall be mine; but, pray, sir, say no more. He kindly saluted me, and thanked me, and changed the subject.—I was not too free, I hope. (1816, 193-194)

- 24 Quoique mariée, Pamela ne saurait entendre parler d'une grossesse, fruit de ses amours, sans rougir et sans s'efforcer de faire taire M. B. La rougeur témoigne de la compréhension par Pamela des propos de M. B. Elle ne manque pas de saisir l'allusion à la taille qu'il va lui falloir sacrifier : la connotation, langage second, est encore soulignée au lecteur par le moyen du dispositif intradiégétique que constitue la rougeur.

- 25 Clarissa rougit peu, et bien moins que sa cadette Pamela. Elle rougit cependant à l'évocation du mariage à venir avec Lovelace :

Your advice had great weight with me just then, as well as his reasons, and the consideration of my unhappy situation. But what could I say? I wanted somebody to speak for me.

The man saw I was not angry at his motion. I only blushed; and that I am sure I did up to the ears; and looked silly, and like a fool. (C1, 423)

En l'absence d'intermédiaires, la négociation se fait directement entre les futurs époux. Clarissa regrette l'absence de porte-parole et rougit, la rougeur se superposant au silence³³ mais n'en constituant pas moins une forme de communication. Clarissa fournit également une interprétation : la rougeur totale qui envahit son visage est la marque de son malaise mais ne relève pas de la colère. Son interlocuteur refuse cependant de s'en tenir à cette seule réponse : « Nor will I take in thy full meaning, by blushing silence only » (C1, 425), écrit-il dans une lettre à Belford en prétendant s'adresser

directement à Clarissa. Lovelace revient sur l’association du silence et de la rougeur dans la troisième édition de *Clarissa* pour convaincre Clarissa du caractère singulier de cette communication : « Silence and Blushes, Madam, are now no graces with our fine Ladies in Town » (C3, 3. 305). Cette affirmation, peut-être obscure, est glosée de la manière suivante par Richardson dans *A Collection of Moral Sentiments*, relevé des maximes du roman ajouté à C3 : « Harden'd by frequent public appearances, our modern fine Ladies would be as much ashamed as men to be found guilty of blushing » (C3, 8. 318).³⁴ La rougeur est la marque du conservatisme de la jeune femme, qui — par ignorance ou parce qu’elle ne saurait faire autrement — persiste à rougir. Miss Howe, la confidente de Clarissa, estime quant à elle que la rougeur silencieuse constituait la seule répartie possible au vu des circonstances (« How could you go beyond silence and blushes [...] ? » [C1, 432]). La parole est interdite à Clarissa, qui doit se cantonner à la communication non verbale, tandis que Lovelace veut obtenir l’aveu complet de son abandon à sa puissance. Pour reprendre l’opposition entre communication analogique et communication digitale élaborée par Rosbottom,³⁵ à la suite de l’école dite de Palo Alto, la rougeur semble ici exclure toute autre forme de réponse : Clarissa rougit parce qu’elle ne peut pas parler, en est réduite à la communication analogique puisque toute communication digitale lui est interdite.

Le libertin Lovelace, amateur de bons mots, suscite les rougeurs de Clarissa par ses énoncés. La définition que donne Belford de l’esprit (« wit ») tendrait d’ailleurs à suggérer que le roué n’a d’autre objectif que de faire rougir par ses propos :

The wit of all the rakes and libertines I ever conversed with, from the brilliant Bob Lovelace down to little Johnny Hartop the punster, consists mostly in saying bold and shocking things with such courage as shall make modest people blush, the imputed laugh, and the ignorant stare. (C1, 712)

Greville, l’un des courtisans de Miss Byron dans *SCG*, fait partie de cette même catégorie de personnes et adresse ses plaisanteries grivoises aux personnes qu’il sait davantage susceptibles de rougir (1. 30). L’évocation du corps et de la sexualité sont des déclencheurs de la rougeur. Les héroïnes des romans de Richardson rougissent parce qu’elles ne peuvent parler et parce que le silence n’a pas de couleur. Rougir, c’est alors parler en se taisant, continuer à communiquer en direction du Lecteur tout en restant apparemment muet envers son interlocuteur. La rougeur est l’un des instruments de la double énonciation du roman épistolaire.

Interpréter la rougeur

La rougeur, comme le suggère cette remarque de Sir Charles, est polarisée : « By how many ways, my dear Dr Bartlett, may delicate minds express a denial ! Negatives need not to be frowningly given, nor affirmatives blushingly pronounced » (*SCG*, 5. 235). La rougeur s’oppose à la grimace comme le oui au non, même si Sir Charles nous convainc que ces signes sont redondants, que la communication non verbale ne saurait simplement se superposer à la communication verbale.

La rougeur vient s’inscrire dans une gradation des réactions féminines possibles. Elle n’est pas seulement un signe à destination du Lecteur puisqu’elle fait sens dans la diégèse même et qu’il importe que ce sens soit négocié dans la communication interne s’il veut prétendre fonctionner dans la communication externe. La citation qui suit suggère que, pour Lovelace, la rougeur n’est rien moins qu’un signe ambivalent :

Many a girl has been carried, who never would have been attempted, had she shewed a proper resentment, when her ears or her eyes were first invaded. I have

tried a young creature by a bad book, a light quotation, or an indecent picture; and if she has borne that, or only blushed, and not been angry; and more especially if she has leered and smiled; that girl have I, and old Satan, put down for our own. O how I could warn these little rogues if I would! Perhaps envy, more than virtue, will put me upon setting up beacons for them, when I grow old and joyless. (C1, 521)

- 26 Sera-t-il question de rougeur dans le traité que Lovelace se propose d'écrire à l'usage des jeunes femmes imprudentes ? La rougeur que n'accompagne pas la colère est une invitation à poursuivre dans le même sens, un signe de reconnaissance entre roués mâles et femelles. Lovelace évoque dans la Lettre 219 à Belford le cas de jeunes femmes qui autorisent sans rougir à leurs maris et en public des libertés que l'on ne saurait observer sans coloration de l'épiderme. Le roué avoue avoir été séduit par l'absence de rougeur (« the unblushing passiveness » [C1, 703]) d'une épouse devant les ardeurs de son mari, y voyant le garant du succès à venir. Si dans le passage cité précédemment le rouge était le signe de la rouerie, l'absence de couleur ne protège pas davantage la femme du roué et de l'imposition sémiotique qu'il exerce sur elle.

- 27 Clarissa refuse cette monovalence de la rougeur, qu'elle entend codifier à son avantage :

There are, no doubt, many truly modest persons (putting myself out of the question) who, by blushes at an injurious charge, have been suspected, by those who cannot distinguish between the confusion which guilt will be attended with, and the noble consciousness that overspreads the face of a fine spirit, to be thought but capable of an imputed evil.

The great Roman, as we read, who took his surname from one part in three (the fourth not then discovered) of the world he had triumphed over, being charged with a mean crime to his soldiery, chose rather to suffer exile (the punishment due to it, had he been found guilty) than to have it said, that Scipio was questioned in public, on so scandalous a charge. And think you, my dear, that Scipio did not blush with indignation, when the charge was first communicated to him? (C1, 531)

- 28 Elle réagit à la remarque de Mrs Sinclair, qui s'étonne, en l'appelant Mrs Lovelace, qu'elle ne fasse pas lit commun avec son époux. Là encore, une allusion à la sexualité est apparemment productrice de rougeur. Clarissa suggère cependant qu'il faut distinguer la rougeur qu'elle éprouve à cette occasion de celle de Pamela, par exemple. La charge sémantique de la rougeur varie et évolue d'un livre à l'autre, même si l'ampleur du phénomène n'est jamais démentie. La rougeur s'adapte aux joues et aux circonstances des héroïnes de Richardson.

- 29 Lovelace et Clarissa ne parviennent pas à communiquer à travers la rougeur, à s'entendre sur un sens conventionnel. Après la scène de l'incendie, orchestrée pour séduire Clarissa, Lovelace s'imagine rencontrer la jeune femme rougissante le lendemain (« all sweetly blushing and confounded » [C1, 728]). Il s'interroge, se demandant pourquoi la victime doit porter ainsi la marque de son déshonneur tandis que son agresseur n'en présentera aucun signe. Cette réflexion est l'occasion d'une théorie de la rougeur qui reprend et prolonge les remarques faites en amont :

But custom is a prodigious thing. The women are told how much their blushes heighten their graces: they practise for them therefore: blushes come as readily when they call for them, as their tears: Aye, that's it! While we men, taking blushes for a sign of guilt or sheepishness, are equally studious to suppress them. (C1, 728)

- 30 Lovelace est une victime de l'herméneutique traditionnelle, qui lui interdit de rougir. Il est aussi, mais sans le savoir, une victime de la rougeur comme système, ou herméneutique fictionnelle, qui lui interdit de contrefaire un signe qui n'appartient

qu'aux justes. Clarissa fait rougir Tomlinson (C1, 833), dont Lovelace dit pourtant à l'occasion de son éloge funèbre qu'il ne rougissait jamais (« He was an useful, faithful, solemn varlet, who could act incomparably any part given him, and knew not what a blush was » [C1, 1437]). La rougeur est pour Tomlison une forme de rédemption, à laquelle Lovelace ne saurait prétendre. A l'herméneutique coutumière qu'évoque Lovelace se superpose un code herméneutique, absorption du code de la communication, mis en place par l'auteur Richardson et qui s'appuie sur la rougeur pour distinguer les personnages entre eux. A la manière des notes de bas de page abondantes qui guident le Lecteur au fil de sa lecture ou encore à la manière des nombreux segments en italiques qui parsèment le discours dans *Clarissa*, la rougeur guide le Lecteur dans son parcours interprétatif. Les rougeurs doivent être lues, sous peine d'avoir à rougir de sa lecture.

- 31 Le roman épistolaire possède cet avantage pour Henri Coulet de « laisse(r) parler les personnages selon leur caractère et selon la connaissance limitée et progressive qu'ils ont des événements, sans offrir au lecteur de point de vue central d'où le nœud de l'action serait perceptible ». ³⁶ A ce titre, le roman épistolaire est « le plus vraisemblable [et] le plus »naturel« des genres narratifs » (600). Si le point de vue central est certes absent, des points de vue que l'on pourrait qualifier de décentrés gouvernent à la fois la diffusion de l'information et l'interprétation du lecteur. Non content de parler entre eux, les personnages du roman épistolaire se parlent ce faisant : la parole est un des instruments de caractérisation indirecte du personnage. Le naturel du roman épistolaire repose sur un vraisemblable de convention, qui veut voir dans l'apparente autonomie narrative du personnage le garant de son autonomie linguistique. Pourtant, le code de la communication, et sa composante que constitue le langage non verbal, affirment la subordination de l'épistolier à un système d'énonciation dont il n'est que la partie. En d'autres termes, l'analyse du fonctionnement de la communication permet de mettre en évidence la présence d'un point de vue central : derrière la parole des personnages perce la figure évanescence de l'auteur. La rougeur, et la communication analogique dont elle participe, relèvent d'une rhétorique propre à l'auteur de *Clarissa*. On s'accordera à penser avec Jean-Christophe Abramovici que « la rougeur [...] se prête mal au genre épistolaire [et] encore moins à la distance séparant [...] les correspondants » (Abramovici 107). Sa présence dans les romans de Richardson, diffuse et récurrente, n'en témoigne que davantage de l'importance tout comme de la vitalité de ce phénomène aux yeux de l'auteur.

- 32 Pierre Van den Heuvel note la dimension métacommunicationnelle du langage corporel dans le roman :

L'acte d'énonciation [...] est commenté grâce à la description de l'expressivité et du physique des interlocuteurs (mimiques, gestes, sourire, distance, attitudes, etc.), description souvent précieuse sur le plan de la communication, contenant d'autres systèmes de signes qui précisent, complètent ou modifient le sens de la parole ou, même, se substituent à celle-ci. ³⁷

- 33 Le langage corporel relève du discours auctorial : il constitue un commentaire enchâssé et masqué, et participe donc de la fonction narratoriale. La rougeur relève du « dialecte corporel », selon l'expression d'E. Goffman ³⁸ ou de ce qu'il conviendra d'appeler le corps éloquent. Il est un des « langages silencieux » (91) de la scène verbale et participe à la fois du code de la communication et du code herméneutique. « Communication sur la communication » ³⁹, la rougeur est métacommunicationnelle en ceci qu'elle attire l'attention sur l'acte de communication. Il faut voir dans la thématisation de la rougeur

une des particularités de l’œuvre de Richardson, sinon du roman épistolaire, laquelle témoigne de la richesse du procédé.

- 34 Le XIX^e siècle, si on doit en croire le Robert, voit l’invention d’un mot qu’on imaginera volontiers concomitant d’une pratique : l’éreutophobie, ou « crainte excessive, pathologique de rougir ». Souffrir d’érythroïse n’a pas nécessairement pour corollaire l’éreutophobie. Les héroïnes de Richardson sont de toute évidence affligées de la première pathologie, sans jamais connaître l’éreutophobie. La rougeur est le signe de la pureté de l’héroïne romanesque, dont l’épiderme se colore de manière systématique lors de l’interaction avec une personne du sexe opposé.⁴⁰ Elle est l’enjeu d’un débat entre hommes et femmes dans la diégèse et se révèle être l’un des instruments de la composition du portrait du personnage épistolaire.
- 35 Paul Watzlawick *et alii* ont souligné le fait que la communication était multicanale.⁴¹ Si la communication en interaction permet la saisie concomitante de ces différents codes, la surface plane et linéaire du roman impose succession, hiérarchie et priorité. Pour n’être pas monophonique, le message mis en scène dans le roman n’en est pas moins soumis à un ordre. La mention de la rougeur permet d’associer de manière économique — puisque codifiée — les communications verbales et non verbales tout en les hiérarchisant. La rougeur est dans les romans de Richardson à la fois un symptôme et un instrument de cette poétique.
- 36 La citation tirée de Swift avec laquelle cette réflexion s’est amorcée nous permettra de conclure provisoirement avec les personnages de Maria Edgeworth :⁴²
« Miss Portman’s blushes », said M. Vincent, « speak for her ».
« Against her », said Mrs Freke: « Women blush because they understand ».
« And you would have them understand without blushing? » said M. Percival. « I grant you that nothing can be more different than innocence and ignorance ».
- 37 Les trois personnages présents — deux hommes et une femme — révèlent un état du discours sur la rougeur. Tandis qu’un premier personnage, M. Vincent, remarque que la jeune femme est comme dépossédée de son énonciation par des rougeurs qui parlent pour elle, Mrs Freke estime que ces dernières l’incriminent en parlant contre elle. S’opposent alors, comme dans *Pamela*, deux théories apparemment antithétiques de la rougeur. L’intervention d’un troisième personnage, M. Percival, permet d’offrir une issue à l’antithèse : la question rhétorique (« Would you have them understand without blushing ? »), raisonnement par l’absurde, nous amène à conclure que l’absence de rougeur n’est pas tant une marque d’innocence que d’ignorance, que l’on peut rougir, et ne rien ignorer, tout en demeurant innocent. Les personnages de Maria Edgeworth ont, semble-t-il, tiré la leçon de la lecture des romans de Richardson.

BIBLIOGRAPHIE

Abramovici, Jean-Christophe. « Dialectique de la rougeur. » *Europe* 885-886 (2003) : 106-115.

- Barthes, Roland. « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe. » 1973. In *Œuvres complètes* 4. Paris: Seuil, 2002.
- Burgess, Thomas Henry. *The Physiology or Mechanism of Blushing*. Londres: John Churchill, 1839.
- Cheyne, George. *Treatise on Health and Long Life*. Mullingar, 1787.
- Cleland, John. *Memoirs of a Woman of Pleasure*. 1749. Ed. Sabor, Peter. Oxford: Oxford University Press, 1985.
- Coulet, Henri. « Les lettres occultées des »Liaisons dangereuses« . » *Revue d'histoire littéraire de la France* 82.4 (1982) : 600-614.
- Edgeworth, Maria. *Belinda*. 1801. Ed. Kirkpatrick, Kathryn. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- Fiedling, Henry. *The History of the Adventures of Joseph Andrews [with Shamela and other writings]*. 1742. Ed. Goldberg, Homer. New York: Norton, 1987.
- Gordon, Scott Paul. *The Power of the Passive Self in English Literature 1640-1770*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002.
- Dachez, Hélène. « Jeux et enjeux du regard : voyeurisme et exhibitionnisme dans *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749) de John Cleland. » *Etudes anglaises* 54-3 (2001) : 259-271.
- . « Mise en scène de la métamorphose du corps dans *Clarissa ; Or, the History of a Young Lady* (1747-48) de Samuel Richardson. » *Miranda* 1 (2010).
- Darwin, Charles. *The Expression of the Emotions in Man and Animals* (1872).
<<http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1142&viewtype=text&pageseq=1>>
- Genette, Gérard. *Discours du récit*. Paris : Seuil, 2007.
- Goffman, Erving. « Engagement. » In *La Nouvelle Communication*. Ed. Winkin, Yves. Paris: Seuil, 1984.
- Goring, Paul. *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture*. Cambridge University Press : Cambridge, 2005.
- Hamon, Philippe. *Le Personnel du roman*. Genève: Droz, 1998.
- Harris, Jocelyn. « Protean Lovelace. » *Eighteenth-Century Fiction* 2. 4 (1990): 327-46.
- Johnson, Samuel. *A Dictionary of the English Language*. 1755. Londres: William Pickering, 1827.
- Korte, Barbara. *Language in Literature*. Toronto: University of Toronto Press, 1997.
- . *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel Englischer Erzählprosa*. Tübingen/Bâle : Francke Verlag, 1993.
- Laclos, Choderlos de. *Les Liaisons dangereuses*. 1782. Paris: Gallimard, 2008.
- Lesueur, Christophe. « »Silence wants not either merit or amiableness«: les silences de Clarissa. » *A paraître*.
- Mullan, John. *Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century*. Oxford: The Clarendon Press, 1988.
- Pagès, Robert. Article « communication. » *Encyclopedia Universalis*.
- Richardson, Samuel. *Pamela, or Virtue Rewarded*. 1740. Ed. Sabor, Peter et Margaret Anne Doody. Londres: Penguin, 2003.
- . *Pamela, or Virtue Rewarded*. 1740. Londres: T. Kinnarsley, 1816.

---. *Familiar Letters on Important Occasions*. 1741. Eighteenth-Century Fiction Full Text Database. Cambridge: Chadwick-Healey, 1996.

---. *Clarissa, or the History of a Young Lady*. 1748. Ed. Ross, Angus. Harmondsworth: Penguin, 1985.

---. *Clarissa, or the History of a Young Lady*. Eighteenth-Century Fiction Full Text Database. Cambridge: Chadwick-Healey, 1996.

---. *The History of Sir Charles Grandison*. 1754. Ed. Harris, Jocelyn. Oxford: Oxford University Press, 1986.

---. *The History of Sir Charles Grandison*, Eighteenth-Century Fiction Full Text Database. Cambridge: Chadwick-Healey, 1996.

Rosbottom, Ronald. « Dangerous Connections, a Communicational Approach to *Les Liaisons dangereuses*. » In Laclos, *Critical Approaches to Les Liaisons dangereuses*. Ed. Free, L. R. Madrid: Studia Humanitatis, 1978. 183-221.

Soupel, Serge. « Le corps, le cœur et l'œil : esquisse d'une physiologie de l'affectivité dans quelques romans secondaires - 1740-1771. » XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles* 6 (1978) : 77-95.

---. « Esquisse d'une sémiologie du vêtement dans le roman de 1740 à 1771. » XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles* 12 (1981) : 61-79.

Van den Heuvel, Pierre. *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*. Paris: Corti, 1985.

Van Sant, Anne Jessie. *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel. The Senses in Social Context*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

Watzlawick, Paul, Janet Helmick Beavin et Donald Jackson. *Une logique de la communication*. Paris : Seuil, 1972.

NOTES

1. « Rare référence au fard du roman », écrit Jean-Christophe Abramovici, « où en un raccourci génial, tout est dit de la dialectique du rouge et de la rougeur » (« Dialectique de la rougeur », *Europe*, Choderlos de Laclos, 885-886 [2003] : 106-115) 108-9.
2. Nous distinguerons le lecteur extradiégétique, ou Lecteur, du lecteur représenté dans la diégèse, ou lecteur.
3. Samuel Richardson, *Pamela, or Virtue Rewarded*, eds. Peter Sabor and Margaret Anne Doody (1740 ; Londres : Penguin, 2003) 332.
4. Barbara Korte, auteur d'une étude sur le langage corporel, *Body Language in Literature* (Toronto : University of Toronto Press, 1997), traduction de l'ouvrage paru sous le titre *Körpersprache in der Literatur. Theorie und Geschichte am Beispiel Englischer Erzählprosa* (Tübingen/Bâle : Francke Verlag, 1993), n'aborde qu'incidemment le problème de la rougeur-lequel ne fait pas même l'objet d'une entrée dans l'index. Faut-il y voir la conséquence d'un corpus qui fait la part belle au récit à la troisième personne et ne traite que rapidement du roman épistolaire ?
5. Voir Roland Barthes, « Analyse textuelle d'un conte d'Edgar Poe, » *Œuvres complètes*, 4 (Paris : Seuil, 2002).
6. Voir notamment Scott Paul Gordon, *The Power of the Passive Self in English Literature 1640-1770* (Cambridge : Cambridge University Press, 2002).

7. « Les occurrences du motif », écrit Jean-Christophe Abramovici, « y sont relativement peu nombreuses et très irrégulières, concentrées pour moitié dans les vingt-cinq premières lettres » (« Dialectique de la rougeur, » 106).
8. Samuel Richardson, *The History of Sir Charles Grandison*, ed. Jocelyn Harris (1754 ; Oxford : Oxford University Press, 1986). L'édition citée ici est l'édition électronique : Eighteenth-Century Fiction Full Text database (Cambridge : Chadwick-Healey, 1996) 6. 338. Dorénavant SCG.
9. Samuel Richardson, *Clarissa, or the History of a Young Lady*, ed. A. Ross (1748 ; Harmondsworth : Penguin, 1985), ou C1, et Eighteenth-Century Fiction Full Text database (Cambridge : Chadwick-Healey, 1996), ou C3.
10. « Because you have a skin in a manner transparent; and because you can blush—I was going to say, whenever you please »(I, 33).
11. Jocelyn Harris, « Protean Lovelace, » *Eighteenth-Century Fiction* : 2. 4 (1990) : 327-46.
12. Hélène Dachez, « Mise en scène de la métamorphose du corps dans *Clarissa; Or, the History of a Young Lady* (1747-48) de Samuel Richardson, » *Miranda* 1 (2010).
13. Robert Pagès, article « communication, » *Encyclopedia Universalis*.
14. A titre de comparaison, on relève 61 occurrences dans *Clarissa* (C1) contre 112 occurrences dans SCG.
15. *Pamela, or Virtue Rewarded* (Londres : T. Kinnorsley, 1816), 378. Cette édition de *Pamela*, à la différence de l'édition Penguin, offre au lecteur *Pamela* et sa suite, *Pamela II*. Tandis que l'édition Penguin est fondée sur la troisième et dernière édition, datée de 1801, considérablement remaniée par Richardson, l'édition de 1816 présente l'avantage d'être apparemment fondée sur l'édition originale de 1740.
16. Harriet dont le statut à l'incipit de SCG contraste avec celui de Pamela, comme le suggère cette remarque de son cru : « Miss Barnevelt said, she had from the moment I first enter'd beheld me with the eye of a Lover. And freely taking my hand, squeezed it.—Charming creature! said she, as if addressing a country innocent, and perhaps expecting me to be cover'd with blushes and confusion » (1. 55). Harriett s'abstient de rougir, ou plutôt ne rougit qu'à propos, ce qui la distingue de Pamela.
17. Rougissante jusqu'à son mariage, Pamela provoque à la suite de son union avec Mr. B. les rougeurs des femmes du voisinage. Ces dernières rougissent à l'évocation de ses qualités, la jeune femme rapportant dans son journal leur réaction, qu'elle tient de Mr. B. lui-même: « He said the young ladies blushed, and envied me » (321). La rougeur est une information qui se transmet aux dépens de son émetteur et qui vient sanctionner le bonheur de Pamela, désormais motif de rougeur.
18. <http://darwin-online.org.uk/content/frameset?itemID=F1142&viewtype=text&pageseq=1>, 11. Le XIX^{ème} siècle voit la rougeur théorisée, évaluée dans des écrits scientifiques tandis qu'il semblerait que cette réflexion doive au XVIII^{ème} siècle se cantonner à la fiction. Si cette hypothèse reste à vérifier, on soulignera à l'appui que les écrits de George Cheyne, contemporain et familier de Richardson, ne contiennent que peu de références au phénomène de la rougeur. Dans son *Treatise on Health and Long Life* (Mullingar, 1787), Cheyne expose une théorie toute mécanique de la rougeur : « [A]nd the reason why we sigh upon some occasions, and blush upon others, depends upon the different structure of the organs of pulsation and respiration. A quick surprising pain of mind acts upon the heart, because the motion of the heart is altogether involuntary, so that a sudden constriction takes place there immediately to increase the pulse [and provokes blushing]. Whereas we have some power over our breathing [...] and when we are thinking intensely, our attention partly makes us hold our breath; and hence ensues sighing rather than blushing » (121-22).
19. « Richardson and his literary descendants typically inscribed the bodies of their idealised characters with sentimental signs of virtue, and they developed literary

strategies to encourage the dispersal of such signs among their communities of readers » (Paul Goring, *The Rhetoric of Sensibility in Eighteenth-Century Culture* [Cambridge : Cambridge University Press, 2005]) 149. Goring n'évoque pas la rougeur, qui trouve cependant sa place dans la rhétorique de la sensibilité au même titre que les larmes ou les soupirs—à ceci près que les larmes de la diégèse sont une invitation à la larme extradiégétique, tandis que la rougeur représentée n'est qu'une invitation indirecte à l'empathie. On consultera aussi sur ce sujet John Mullan: « [The instrument of sensibility in Richardson's fiction] is a massively sensitized, feminine body; its vocabulary is that of gestures and palpitations, sighs and tears. [...] [I]t is everything that punctures or interrupts speech » (*Sentiment and Sociability: The Language of Feeling in the Eighteenth Century*, [Oxford : The Clarendon Press, 1988]) 61. Sur les liens entre Richardson et le phénomène de la sensibilité, on consultera enfin Anne Jessie Van Sant, *Eighteenth-Century Sensibility and the Novel. The Senses in Social Context* (Cambridge : Cambridge University Press, 1993).

20. Le critique souligne que la Lettre 48 des *Liaisons dangereuses*, « est écrite dans le lit d'Emilie, en direct et, si j'ose dire, sur le coup » (*Discours du récit* [Paris : Seuil, 2007]) 230. Pour Richardson, voir notamment la préface de SCG: « The nature of familiar letters, written, as it were, to the moment, while the heart is agitated by hopes and fears, on events undecided, must plead an excuse for the bulk of a collection of this kind. Mere facts and characters might be comprised in a much smaller compass: but would they be equally interesting? » (vii).

21. La rougeur constitue pour Thomas Henry Burgess une invitation à l'empathie, comme le suggère ce passage extrait de *The Physiology or Mechanism of Blushing* (Londres : John Churchill, 1839) : « When we see the cheek of an individual diffused with a blush in society, immediately our sympathy is excited towards him; we feel as if we were ourselves concerned, and yet know not why » (1).

22. Relativement peu de personnages sont effectivement décrits comme rougissant et détournant le regard. On en trouve un exemple dans SCG, II, 331.

23. Philippe Hamon, *Le Personnel du roman* (Genève : Droz, 1998).

24. La rougeur s'oppose alors au vêtement, associé au mensonge et à la tromperie. Voir à ce sujet Serge Soupel : « Esquisse d'une sémiologie du vêtement dans le roman de 1740 à 1771, » XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles* 12 (1981) : 61-79.

25. L'épithète se retrouve dans la bouche de Miss Howe, qui qualifie Lovelace de "unblushing vilain" (C1, 1134).

26. Un passage de *Pamela*, dans lequel Mr B. évoque la dynamique qui préside à ses relations avec la jeune servante met en évidence le rôle de la rougeur dans les tours de parole : « Or, if I spoke, 'How does your lady this morning, girl?—I hope she rested well last night:' then, covered with blushes, and curtseying at every word, as if she thought herself unworthy of answering my questions, she'd trip away in a kind of confusion, as soon as she had spoken » (1816, 338).

27. « What a transporting thing must it be, my Lucy, to an affectionate wife, without restraint, without check, and performing nothing but her duty, to run with open arms to receive a worthy husband, returning to her after a long absence, or from an escaped danger! How cold, how joyless!—But no! I was neither cold, nor joyless; for my face, as I felt it, was in a glow » (2. 31).

28. Serge Soupel, « Le corps, le cœur et l'œil: esquisse d'une physiologie de l'affectivité dans quelques romans secondaires - 1740-1771, » XVII-XVIII. *Bulletin de la société d'études anglo-américaines des XVII^e et XVIII^e siècles* 6 (1978) : 77-95, 83.

29. Ce que ne manque pas d'observer Fielding dans *Shamela*, reprise parodique de *Pamela* dans laquelle la jeune femme instrumentalise la rougeur—réussissant là où Lovelace avait échoué : « In my last I left off a tour sitting down to supper on our wedding night, where I behaved with as

much bashfulness as the purest virgin in the world could have done. The most difficult task for me was to blush; however, by holding my breath, and squeezing my cheeks with my handkerchief, I did pretty well » (*The History of the Adventures of Joseph Andrews* [with *Shamela* and other writings]. 1742. Ed. Homer Goldberg. New York : Norton, 1987) 297.

30. On consultera à ce propos Hélène Dachez, « Jeux et enjeux du regard : voyeurisme et exhibitionnisme dans *Memoirs of a Woman of Pleasure* (1749) de John Cleland, » *Etudes anglaises* 54-3 (2001) : 259-271.

31. On comparera avec la tonalité sensiblement différente de l'édition Penguin, établie sur la troisième édition de *Pamela*, de 1801 : "If I did blush, it was impossible so much as to look displeased" (301).

32. Ce passage, remanié, se trouve dans l'édition Penguin à la page 397.

33. On consultera à ce sujet Christophe Lesueur, « « Silence wants not either merit or amiableness » : les silences de Clarissa. » A paraître.

34. La troisième édition de *Clarissa* voit l'ajout d'un dispositif qui indexe et recueille les notions véhiculées dans la diégèse. *A COLLECTION of SUCH of the Moral and Instructive Sentiments, Contained in the PRECEDING HISTORY, As are presumed to be of General Use and Service* comprend une entrée dédiée à la rougeur. Elle n'offre que quatre citations, deux de Lovelace et deux de Clarissa. Le nombre d'occurrences total est bien entendu très largement supérieur (on en relève en tout et pour tout soixante-cinq).

35. «[T]o simplify, we may say that analogic communication is essentially all non-verbal communication, while digital communication is the more abstract, verbal transmission of messages. Analogic communication is made up of the clues which the context of an interaction provides (posture, movement, oral rhythm, appropriateness of event, etc.). It is important to remember that analogic communication occurs when «digitalization» is not yet, or no longer possible » (Ronald Rosbottom, « Dangerous Connections, a Communicational Approach to *Les Liaisons dangereuses*, » ed. LR Free, *Laclos, Critical Approaches to Les Liaisons dangereuses*, Studia Humanitatis [Madrid, 1978] 183-221) 195.

36. Henri Coulet, « Les lettres occultées des « Liaisons dangereuses », » *Revue d'histoire littéraire de la France* 82.4 (1982) : 600-614, 601.

37. Pierre Van den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation* (Paris : Corti, 1985) 50.

38. Erving Goffman, « Engagement », in *La Nouvelle Communication*, 269. Cité par P. Dufour, 65.

39. Paul Watzlawick, Janet Helmick Beavin et Donald Jackson, *Une logique de la communication* (Paris : Seuil, 1972) 31. P. Dufour, commentant cette affirmation, remarque que « [le roman philologique du XIX^e siècle] possède cette capacité de communiquer sur la communication. [...] Il y a lisible dans la fiction une anthropologie de la communication [...] : le roman du XIX^e siècle ouvre la voie des sciences humaines » (91). Le roman épistolaire possède sans aucun doute une même capacité, même si ses modalités opératoires diffèrent.

40. Il semblerait pourtant, comme le suggère cet extrait de la préface des *Familiar Letters* de Richardson, que la communication entre deux personnes de sexes différents puisse être menée à bien sans rougir : « With regard to the letters of courtship, the author has aimed to point out such methods of address, to a young man, as may stand the test of the *parents judgment*, as well as the *daughter's opinion*; and, at the same time, that they should not want the proper warmth of expression, which complaisance, and passion for the beloved object, inspire (and is so much expected in addresses of this nature), they should have their foundation laid in *common sense*, and a *manly sincerity*; and, in a word, be such as a *prudent Woman* need not blush to receive, nor a *discreet Man*

be ashamed to look » (*Familiar Letters on Important Occasions, Eighteenth-Century Fiction Full Text database* [Cambridge : Chadwick-Healey, 1996]) ii.

41. « Si l'on admet que tout comportement est communication, [...] il est évident qu'il ne s'agira pas d'un message monophonique ; nous aurons affaire à un composé fluide et polyphonique de nombreux codes de comportement : verbal, tonal, postural, contextuel, etc. chacun d'eux spécifiant le sens des autres » (*Une logique de la communication*, 47-48).

42. Maria Edgeworth, *Belinda*, 1801. Ed. Kathryn Kirkpatrick (Oxford : Oxford University Press, 2008). L'édition citée ici est celle de 1833, vol. 6, 221.

RÉSUMÉS

A la croisée des communications interne et externe, la rougeur est un procédé littéraire à travers lequel la fiction de Samuel Richardson fait sens. L'auteur de *Clarissa* investit de manière systématique ce phénomène—composant de la communication diégétique non verbale—pour guider le lecteur dans son parcours herméneutique. L'analyse de l'ensemble de la production romanesque de Richardson révèle que loin d'être un simple effet de réel, la rougeur parle et relève d'une rhétorique.

At the crossroads of internal and external communication, blushing is a literary process through which Samuel Richardson's fiction conveys meaning. The author of *Clarissa* uses this phenomenon, part of diegetic non verbal communication, in a systematic manner to guide the reader through his/her hermeneutic process. The analysis of the whole of Richardson's literary production reveals that far from being a mere technique of illusion, blushing speaks and is part of a rhetoric.

INDEX

Keywords : blush, blushing, epistolary novel, communication

Mots-clés : rougeur, rougir, roman épistolaire, communication

AUTEURS

CHRISTOPHE LESUEUR

Enseignant

Lycée M. Gimond (07200 Aubenas)

christophe.lesueur@ac-grenoble.fr